

L'usage de l'Histoire dans la fiction au XIX^e siècle à partir de quelques exemples

BRIGITTE LEGUEN. U.N.E.D.

Pour voir le monde tel qu'il est, nous n'avons qu'à le voir en lui-même; c'est un monde nouveau qu'on demande aux arts, un monde tel qu'il devrait être, s'il n'était fait que pour nos plaisirs. C'est donc à l'artiste de se mettre à la place de la nature, à disposer les choses suivant l'espèce d'émotion qu'il a dessein de nous causer. (Marmontel)

Le XIX^e poursuit la réflexion sur le réel, sur son rapport avec le vrai et avec la représentation au niveau du langage. L'usage de l'Histoire et sa relation avec la fiction pose un certain nombre de problèmes que nous voudrions évoquer au cours de cette communication en partant d'exemples précis tirés de quelques romans du XIX^e comme *Le collier de la reine*, *Les Chouans* et *Quatrevingt-treize*. Tous ces romans sont dans une certaine mesure des *romans historiques* ou encore des romans qui utilisent des événements historiques réels. Or pouvons-nous dire, comme M. Raimond, qu'il s'agit d'un *genre faux dans la mesure où il est un effort pour concilier deux entreprises contradictoires: l'une qui consiste à faire du roman, l'autre qui consiste à faire de l'Histoire?* (Raimond, 1981). Je n'en suis pas sûre. La critique actuelle et en particulier G. Genette revient sur ce sujet et tente de trouver des réponses à la relation toujours ambiguë entre factuel et réel.

Je voudrais initier cette réflexion par un bref résumé historique des relations Histoire/littérature.

Selon les historiens, la tendance du roman à se présenter comme une narration objective serait sans doute la tendance naturelle, originelle du genre littéraire. J. Le Goff pense que les premiers romans occidentaux ont été des romans historiques:

En ce XII^e siècle, une vérité émerge, à côté de la vérité religieuse, la vérité historique. Besoin donc pour le roman naissant de s'appuyer sur l'autorité de l'Histoire, démarche de prudence qui masque une audace connexe, la substitution de la garantie historique à la garantie religieuse. (...) De façon plus générale, on considère de plus en plus que le passage du mythe au roman correspond à un changement de mentalité, le roman tendant à remplacer la conception religieuse du monde par une conception historique. (Le Goff, 1972: 166-171)

A partir de l'époque qui nous occupe, l'Histoire se met à signifier *le temps* dans son rapport à l'homme du *faire social* promu *homo historicus*. L'Histoire désormais est synonyme d'évolution, de devenir, de diachronie. Il existe donc une réflexion concernant de nouveaux objets historiques qui déborde la discipline historique traditionnelle et avec l'émergence du devenir historique surviennent les philosophies de l'Histoire.

La première grande question que l'on se pose c'est de savoir quelles relations entretiennent au XIX^e l'historiographie et la littérature.

- Des rapports génétiques d'abord, car il ne faut pas oublier qu'avant d'être une *science* l'Histoire faisait partie de la littérature.
- Et aussi des rapports formels puisque l'Histoire en tant que science humaine n'échappe ni à la relativité méthodologique et conceptuelle ni à celle proprement narratologique de la formulation. Et là je vous renvoie au livre de G. Genette *Fiction et diction* (1991), auquel je ferai plus longuement allusion tout à l'heure.

Encore à l'époque de Voltaire, la préoccupation pour l'exposition, le choix du *bon sujet* domine la problématique de la connaissance selon des méthodes scientifiques.

C'est au XIX^e qu'on découvre l'importance du point de vue, du rôle de l'enquêteur et de l'enquête en suivant les critères appliqués aux sciences de la nature qui influenceront tous les arts à l'époque du Positivisme (je vous renvoie à la préface de la *Comédie Humaine*).

L'objet de l'Histoire aussi change au même moment: elle s'intéresse désormais au plus grand nombre et relègue au second plan l'exception. Mais ceci seulement à l'époque du Positivisme. Durant le Romantisme au contraire, l'Histoire entretient une relation intime avec la littérature, je vous renvoie à W. Scott qui inspire de nombreux auteurs, comme par exemple Chateaubriand, auteur de *Les Martyrs* qui réveille à son tour la vocation d'historien de Thierry. C'est aussi l'époque de Michelet (Lefèvre, 1981; Chateaubriand, 1831; Certeau, 1975) et celle de Carlyle qui, lui aussi, écrit sur la Révolution Française.

Bien sûr, historiens et romanciers ne recherchent pas les mêmes effets mais subissent cependant les mêmes contraintes idéologiques et sémiotiques (Bernard, 1989: 11ss): même remise en cause du sujet (personnalité/personnage), même remise en cause du temps (comme flux homogène et continu), même remise en cause du réel (comme substance donnée), même remise en cause enfin du signe (comme fondement de la représentation de ce réel).

C'est toute la question de l'objectivité qui est repensée. Alain Besançon estime que l'Histoire répond plus au désir de *SE connaître* que de connaître, et que le livre d'histoire naît du besoin de créer (Besançon, 1971: 63-105). C'est Michelet qui disait *ma vie fut en ce livre; elle a passé en lui. Il a été mon seul événement.* (Michelet, 1974, IV: 14).

Que fera l'objectivité positiviste au XIX^e siècle? Elle éliminera au maximum le *je* personne, le *je* temps... or qu'est-ce que le passé sinon l'emprise du présent sur le révolu, d'un présent dont la mouvance infléchit constamment notre perception du passé? C'est Walter Benjamin qui dira du temps historique *Le site de l'Histoire n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps investi par l'actualité du maintenant* (Benjamin, 1961: 270).

Hayden White, qui s'est consacré à l'étude du texte historique du point de vue de l'étude narratologique (White, 1973: 2; White, 1987; Veyne, 1971), conçoit le récit historique comme une vaste métaphore et analyse le discours historique comme *un discours en prose narrative se donnant pour le modèle ou l'image de structures et d'événements passés en vue d'expliquer ce qu'ils furent par le biais de leur représentation* (White, 1973).

Tout ceci n'empêche pas la transmission d'un SAVOIR mais sans oublier que nous ne pouvons connaître le réel que par comparaison avec l'imaginable (White, 1978). Cet important détour a pour objet la réflexion suivante: *Il n'y a d'événements que décrits* (Mink) et plusieurs descriptions pour le même événement.

Bien sûr, on sait maintenant qu'il n'y a pas une Histoire mais des Histoires; cependant il reste à réviser l'opposition formelle et convention-

nelle entre Histoire vraie et fiction fausse -ce qui ne veut pas dire non plus revenir au mythe.

L'époque qui encadre les romans que nous avons lus, c'est celle de la Révolution française qui marque une authentique rupture au niveau de la conscience européenne. On révisé désormais les concepts et on légitime un nouvel ordre. Le roman alors intervient là où l'Histoire ne peut agir: le roman *présentifie* les événements, il introduit le personnage romanesque moderne qui évolue selon le mode problématique. Le romancier cherche des profils spécifiques (pas singuliers ni marginaux) qui représentent des états, des nationalités, des classes (les Chouans par ex.) (Gabory, 1989; Secher, 1986), des groupes qui auparavant étaient ignorés: le peuple, les femmes...

Je voudrais arriver enfin au discours et à l'analyse de ce discours en suivant la méthode de Gérard Genette, qui offre à mes yeux l'avantage d'être claire et suffisamment récente, dans son article intitulé «Récit fictionnel, récit factuel» (Genette, 1991: 65-93). Que fait Genette dans cet article? Il examine les raisons que pourraient avoir le récit factuel et le récit fictionnel de se comporter différemment à l'égard de l'histoire qu'ils rapportent du seul fait que cette histoire est dans un cas (censée être) *véritable* et dans l'autre *fictive*, c'est-à-dire inventée par celui qui présentement la raconte, ou par quelque autre dont il l'hérite. *Je précise* dit Genette *censée être puisqu'il arrive qu'un historien invente un détail ou arrange une intrigue ou qu'un romancier s'inspire d'un fait divers; ce qui compte ici, c'est le statut officiel du texte et son horizon de lecture.*

Toujours selon Genette, il existe *grosso modo* deux thèses, celle de John Searle selon laquelle rien ne permet d'identifier un texte de fiction par rapport à un autre type de texte. *Il n'y a pas* dit Searle, cité par Genette, *de propriété textuelle syntaxique ou sémantique (ni par conséquent narratologique) qui permette d'identifier un texte comme oeuvre de fiction.* (Genette, 1991: 68).

Et ceci pourquoi?

Parce que dit Genette *le récit de fiction est une pure et simple feintise ou simulation du récit factuel, où le romancier, par exemple, fait semblant (pretends) de raconter une histoire vraie sans rechercher la créance du lecteur, mais sans laisser dans son texte la moindre trace de ce caractère non sérieusement simulé.*

L'autre thèse, la seconde, est celle de Kate Hamburger qui restreint le champ de la *feintise* au roman à la première personne et qui, par contre,

relève dans la fiction à la troisième personne des indices textuels incontestables de fictionnalité.

Genette part de ces prémisses pour cerner la question qu'il a posée. Il suit la procédure employée dans son livre *Discours du récit* et envisage successivement les questions d'ordre, de vitesse, de fréquence, de mode et de voix.

- Du point de vue de l'ordre, rien n'interdit au récit factuel l'ordre non chronologique, donc l'usage des analepses et des prolepses. Récit fictionnel et récit factuel ne se distinguent massivement ni par leur usage des anachronies ni par la manière dont ils les signalent.
- Du point de vue de la vitesse, aucun récit, fictionnel ou non, littéraire ou non, oral ou écrit, n'a ni le pouvoir ni donc l'obligation de s'imposer une vitesse rigoureusement synchrone à celle de son histoire. Cette vitesse est liée à la loi de l'efficacité et de l'économie et par l'arbitrage du narrateur qui attribue plus ou moins d'importance à certains moments ou certains épisodes, donc à nouveau pas de différence entre fiction et faction, bien que l'on puisse ranger au nombre des indices de fictionnalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés et de descriptions étendues.
- En ce qui concerne la fréquence il existe la même possibilité de recourir dans les deux cas au discours itératif.
- L'étude du mode s'intéresse à l'accès direct à la subjectivité des personnages. Seule la fiction permet cet accès direct puisque le personnage est fictif ou traité comme tel car, comme le dit bien Genette, *on ne devine à coup sûr que ce que l'on invente*, et il est vrai que cette formule subjectivisante est plus propre à la fiction. Cependant, inversement, la focalisation externe et le récit obstinément objectif est aussi typiquement fictionnel que le précédent, alors que le récit factuel peut lui aussi introduire des explications psychologiques, mais il doit les justifier en indiquant leurs sources ou les atténuer en introduisant des marques de supposition ou d'incertitude.
- Le mode est donc un lieu de divergence entre les deux types.

- L'étude de la voix se ramène à des distinctions de temps, de *personne* et de niveau, or le récit factuel, comme le récit fictionnel, connaît la narration ultérieure, antérieure, simultanée, intercalée (temps).

L'opposition entre récit hétérodiégétique et homodiégétique est aussi valable pour le récit factuel et pour le récit fictionnel (personne).

Par contre le problème du niveau est pertinent car on voit mal comment un historien ou un mémorialiste laisse l'initiative à l'un de ses personnages. Ceci implique que le récit métadiégétique est un indice assez plausible de fictionnalité (même si son absence n'indique rien, nous dit Genette).

La question de la voix pose le problème de *qui parle?*: l'auteur ou le narrateur. Dans un récit factuel $A = N$ puisque l'auteur assume la pleine responsabilité des assertions du récit, comme le dit Searle.

Inversement, lorsque $A \neq N$ leur dissociation définit la fiction.

A partir de cela, Genette engage toute une réflexion que je vous engage à mon tour à lire.

Il existe bien sûr aussi des emprunts et des échanges qui sont le cas précisément dans le roman historique. D'autre part, il ne faut pas oublier que tout n'est pas texte, et que les marques paratextuelles sont aussi importantes, comme par exemple les indices textuels d'ordre thématique (le rôle des objets ou des êtres inanimés assimilés à des personnes dans les fables...), certaines tournures stylistiques, les *incipit* romanesques comme *il était une fois* ou *colorín colorado, este cuento se ha acabado*, etc.

Les conclusions de Genette sont les suivantes: la principale réserve tient à l'interaction des régimes fictionnel et factuel et au degré d'interaction entre les différents discours possibles. Genette donne raison à Searle contre Hamburger lorsqu'il affirme que toute fiction et pas seulement le roman à la première personne est une simulation non sérieuse d'assertions de non-fictions ou d'énoncés de réalités (comme le disait K. Hamburger); il partage aussi l'opinion de Hamburger (cette fois-ci contre Searle) selon laquelle il y a dans la fiction des indices (facultatifs) de fictionnalité, mais il ajoute que la non-fiction peut aussi les emprunter. (Genette, 1991: 88ss; *Littérature*, 1985).

Autrement dit, la délimitation est ambiguë, comme nous allons le voir d'ailleurs à partir de ce petit corpus dont nous allons relever quelques aspects, étant donné les limites du temps qui nous est imparti.

Commençons par le roman de Dumas *Le collier de la reine* (Dumas, 1990), un roman publié en 1849-50 sous forme de feuilleton. Après-coup, le romancier a voulu faire croire à une liaison entre *Le chevalier de Maison*

Rouge et Joseph Balsamo et *Le collier de la reine* (n'oublions pas que *Maison Rouge* est le titre de noblesse porté par les Taverney). Le projet initial de Dumas est d'embrasser la totalité de l'Histoire, prise dans son déroulement, et c'est cette même intention qui l'amène à aborder le moment de la Révolution avec le roman intitulé *Ange Pitou* (en 1850-519). Ces oeuvres sont lues durant la Deuxième République et Dumas fait une lecture de l'Histoire à la lumière donc de ces événements. N'oublions pas que l'orientation du roman historique et du roman feuilleton est celle de l'historiographie révolutionnaire du milieu du XIX^e siècle. *Les mémoires d'un médecin* prennent en charge explicitement la fiction et l'Histoire. *Contemporains des grandes histoires romantiques de la Révolution, [ils] témoignent d'un même souci d'unir restitution vivante des faits et méditation générale sur le sens de l'Histoire* (Leoni, Ripoll, 1975: 389-414).

Dumas est très proche de la vision idéaliste d'un Louis Blanc qui remonte à Jean Huss pour expliquer les principes de liberté et de fraternité et qui en même temps accorde de longues digressions à l'affaire du collier, aux sociétés secrètes et à la Franc-maçonnerie qu'il considère comme des agents de fermentation préparatoires à 1789. Le personnage de Cagliostro, Franc-maçon qui travaille dans l'ombre, contribue dans le roman à la décomposition du système déjà branlant de la Monarchie représenté par Louis XVI, décrit comme un personnage faible et falot. On ne parlera pas exactement d'influence directe en ce qui concerne Louis Blanc. Par contre, entre Dumas et Lamartine ou Michelet on trouve des rapports plus étroits et il ne fait aucun doute que le romancier utilise le récit des historiens soit parce qu'il en copie le style soit parce qu'il y fait référence. En fait on peut parler de parenté plus que d'influence. (Leoni, Ripoll, 1975: 402).

Au niveau du discours, Dumas doit trouver des procédés pour concilier l'Histoire qui raconte et l'Histoire qui démontre. Pour ce faire il a recours à l'intrusion d'auteur, très utilisée à cette époque, et qui lui permet de commenter l'action. Comme second procédé, il fait parler ses héros.

Il est impossible ici de faire une étude détaillée de plusieurs romans, mais nous allons souligner quelques aspects que nous trouvons très significatifs. Comme on le sait, *Le collier de la reine* est l'histoire d'un épisode dont la figure centrale est celle de la reine Marie-Antoinette. Madame de la Motte, intrigante et cupide, exerce son influence sur la reine pour la convaincre d'acquérir un collier fabuleusement cher que la reine tout d'abord refuse pour éviter un scandale: le peuple a faim, l'hiver a été rude et l'agitation politique sévit. Mais la tentation est trop forte et la reine se rétracte et tente d'acheter le collier en secret. Elle y renoncera à nouveau faute de

crédit, et sera l'objet d'un complot ourdi par Madame de la Motte qui implique la reine et jette sur elle le discrédit. Le roman conclut sur un scandale public qui déterioré un peu plus encore la monarchie ébranlée.

Le narrateur adopte le rôle de mémorialiste et de visionnaire qui sait avant l'heure ce que certaines circonstances vont donner. Le double prophétique du narrateur dans la diégèse est représenté par Cagliostro qui tout au début du roman prédit au cardinal Richelieu et à ses illustres hôtes les circonstances de leur mort (circonstances réelles puisqu'elles s'appliquent à des personnages historiques). Page 164 le narrateur fait une rapide analyse de la situation de la France et de l'avenir à la lumière des événements postérieurs déjà présageables d'autre part à travers les événements qui ont lieu en Amérique (Dumas, 1990: 109) dirigés par Washington et le marquis de Lafayette.

Une autre stratégie d'annonce consiste à s'adresser directement au personnage de la reine: *Hélas, il viendra un moment, pauvre reine, où ce sourire qu'on te reproche envers les gens qui t'aiment, tu l'adresseras en vain aux gens qui ne t'aiment plus.*

Que fait donc l'auteur? Il introduit du point de vue du mode (Genette) la subjectivité par le biais des personnages et du narrateur qui donne son avis. Du point de vue du niveau, celui qui parle ici c'est le narrateur omniscient et le personnage de fiction, qui parle de l'Histoire, qui est prétexte à de multiples aneécotes et à un suspense qui nous rapproche -déjà- du roman policier.

Dans le cas du roman de Balzac *Les Chouans*, qui date de 1828, et de *Quatrevingt-treize* de Hugo, qui date de 1873, c'est la suite de l'Histoire de France qui est concernée et en particulier à partir d'un épisode très particulier, celui des guerres de Vendée agitée par la contre-Révolution (dans le roman de Victor Hugo ce sujet ne constitue qu'une partie du roman, comme on le sait).

On nous y raconte les histoires de l'Histoire en fonction d'une part du contexte politico-social dans lequel le discours s'élabore et de l'attitude idéologique adoptée par les romanciers.

Balzac est d'abord pro-républicain dans sa jeunesse, au moment de la genèse du roman, puis il devient légitimiste dans sa maturité et corrige alors son texte en fonction de son nouveau choix. Hugo quant à lui affirme toujours sa foi en la démocratie qu'il élève au niveau du mythe afin de trouver une justification au désenchantement qui l'habite, car ce qui a eu lieu lui semble redoutable et il cherche ce qui aurait dû avoir lieu, et ce à quoi le peuple qu'il faut éduquer, doit tendre.

Quatrevingt-treize est un livre truffé de références et on sait d'après le reliquat, que l'auteur a manié une énorme documentation. Ce qui est intéressant, c'est de constater que la sélection qu'il en fait n'est pas celle d'un historien. En effet, il compte sur la compétence du lecteur concernant la mise en perspective historique et s'intéresse seulement à l'interprétation d'ensemble du conflit. Ce qu'il cherche en un mot c'est une philosophie de l'Histoire à partir des fragments qu'il présente au lecteur pour sa réflexion.

Le même narrateur est responsable du discours de fiction et du discours historique, ce qui implique une indifférenciation formelle des référents et ne favorise en rien l'Histoire fagocitée par l'anecdotique. Gauvain, Cimourdain, Lanthenac, Danton, Marat, Robespierre sont tous au même niveau. Qui plus est, et pour encourager encore la confusion, le réel entre dans l'imaginaire et réciproquement le chef Lanthenac s'adresse à des généraux vendéens qui ont existé comme par exemple Lescure et La Rochejacquelain, etc...

Hugo bien sûr est conscient de cet amalgame puisqu'il en est le producteur. Il dira d'ailleurs dans une préface au livre *La Vendée: L'histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité.* (Rosa, 1975: 336).

Il s'agit en fait d'un texte avec deux discours. Le récit de fiction d'un côté et le discours historique de l'autre, qui nous mène, nous lecteurs, à une interprétation mythique des faits.

Guy Rosa (Rosa, 1975) qui interprète l'essai de solution esquissé par Hugo dans *Quatrevingt-treize* et l'aporie à laquelle il aboutit, voit dans l'attitude de Hugo l'influence d'une idéologie girondine. La mission de la littérature selon Hugo est de convaincre le peuple des bienfaits d'une révolution pacifique qui prolongerait Quatre-vingt-treize sans tomber dans ses excès. L'homme témoin des événements de 1871, des soulèvements prolétariens, de la répression de Thiers, de la subversion communarde, doit chercher un accommodement entre le passé et le présent, la violence de 93 et celle de 71. Le grand réconciliateur pour cet homme vieillissant sera Dieu, suprême arbitre de l'Histoire.

Balzac, dans *Les Chouans*, est moins conservateur en ce qui concerne le maniement de l'Histoire. Son lien avec l'Histoire est plus solide. Il croit, comme il le dira, à *l'immense vérité des détails* et rejette la réduction de l'Histoire à *la condition d'un squelette dont les os sont soigneusement numérotés*. Aujourd'hui (c'est Balzac qui parle) les grands enseignements

que l'Histoire déroule dans ses pages doivent devenir populaires (voir l'introduction à la première édition de 1829).

La fiction est chargée de reproduire *l'essence de l'Histoire* à partir de situations et de personnages inventés mais représentatifs d'épisodes réels. En disant tout cela, Balzac se pose le problème du récit factuel et de sa relation avec le récit fictionnel, et toute son oeuvre postérieure, cette immense somme qu'est la *Comédie Humaine* va dans ce sens de l'Histoire. *Écrire* dira Balzac *l'Histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs*.

Le romancier n'est donc pas *autre*, il est complément, il est regard sur un domaine dont l'exclusivité ne revient pas au seul historien.

Il est intéressant cependant de constater que Balzac n'a pas persévéré dans ce domaine strictement historique, et c'est sans doute parce qu'il a l'intuition (ou la conviction?) de ce que la critique actuelle formule à propos du discours historico-littéraire, à savoir que ce qui est vrai n'a pas toujours besoin des faits vécus et peut s'appuyer sur les faits possibles.

Balzac cependant ne cesse de se dire *historien*, et c'est avec ce regard qu'il raconte l'histoire des Chouans.

Il y a dans ce roman deux histoires, qui convergent cette fois-ci en un même but: le changement d'un monde et l'avènement d'un nouveau type de société. L'histoire d'amour vécue par le Marquis de Montauran et Marie de Verneuil signifie et préfigure précisément le bouleversement des moeurs et des choix au sein d'une société en mutation. Montauran représente l'ordre ancien et Marie est censée légitimer le nouvel ordre social, non pas tant de par sa fonction officielle -celle d'espionne- mais bien plutôt parce qu'elle adopte une nouvelle conduite et cherche une solution à sa propre vie en utilisant des voies éloignées des chemins tout tracés par le code social en vigueur jusqu'à la Révolution. Marie est une Marianne ou une Manon qui se mêleraient de politique.

Balzac n'élude pas l'Histoire et il la présente et se présente comme mémorialiste, fidèle aux faits. Comme il le dira, *plus que la matière, c'est l'esprit d'une époque et d'un fait [qui l'intéressent] préférant la discussion au procès verbal, la bataille au bulletin, le drame au récit*. (Introduction à la première édition).

Il est conscient de réclamer d'une part l'adhésion du lecteur à un récit qu'il donne pour vrai (le récit de la guerre des Chouans) mais il introduit la mention *roman* sur la couverture du livre, ce qui implique l'adhésion à la fiction, mais à une fiction qui signifie des situations réelles: *Quand on a pas à pas* (c'est le narrateur qui parle) *analysé cette disposition du terrain, alors se révèle l'insuccès nécessaire d'une lutte entre des troupes régulières*

et des partisans; car 500 hommes peuvent défier les troupes d'un royaume. Là était tout le secret de la guerre des Chouans.

Comme Hugo, comme Dumas, Balzac entremêle le vrai au faux ou plutôt le factuel au fictionnel: des personnages historiques qui n'occupent pas le devant de la scène, des paysans, des dates qui authentifient la fable dont le principal thème est celui de la passion amoureuse qui rejoint le thème de l'Histoire à la fin du roman. Car, et ceci est très significatif, l'amour est assujéti au mouvement de l'Histoire et à une nouvelle vision du monde, celle du Romantisme. Balzac nous montre l'homme seul face à lui-même d'abord et face à l'Histoire qui l'entraîne.

Nous avons choisi des romans marqués du signe de la Révolution française, signes avant-coureurs dans le cas du roman de Dumas *Le collier de la reine*, signes des temps dans *Les Chouans* et dans *Quatrevingt-treize*. Tous trois sont des romans qui assument la présence de l'Histoire au sein de la fiction et qui sont écrits par des auteurs du XIX^e qui n'ont pas connu directement les événements qu'ils décrivent. Leur regard donc est celui du présent porté sur le passé, le nôtre est celui d'un autre présent porté sur l'écriture passée du passé, or on le sait, comme le dit bien Michel de Certeau, *un livre change par le fait qu'il ne change pas alors que le monde change*.

Entre l'Histoire vue par Louis Blanc, ou par Michelet, et le roman de Walter Scott ou celui de Balzac, il existe une distance, celle à laquelle nous invite la disposition des faits, le détour de l'anecdote, le type de formulation, les *incipits* romanesques, etc.

Si j'avais incorporé à ce modèle de corpus un passage des *Episodios nacionales* de Galdós, ou des *Historietas nacionales* de Alarcón, un certain nombre d'autres questions auraient été ajoutées: comme il a été dit au cours de ces Journées, des problèmes de traduction, d'imaginaire et de culture, des problèmes de mentalités qui sont différentes d'un pays à l'autre, des problèmes aussi de séries, littéraires et historiques (je vous renvoie à *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss), etc. etc.

Il y aurait encore beaucoup à dire, mais, ce que je voudrais transmettre aux étudiants qui nous écoutent, c'est qu'il s'agit d'un sujet encore peu exploité ici en Espagne et qu'ils peuvent retenir pour leurs futurs travaux de recherche.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- * BALZAC, H. (s.d.): *Les Chouans*. Paris: Gallimard, col. Folio.
- * BENJAMIN, W. (1961): *Geschichtsphilosophische Thesen. Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- * BERNARD, C. (1989): *Le chouan romanesque*. Paris: P.U.F.
- * BESANÇON, A. (1971): *Histoire et expérience du moi*. Paris: Flammarion.
- * CERTEAU, M. de (1975): *L'écriture de l'Histoire*. Paris: Gallimard.
- * CHATEAUBRIAND, F.R. de (1831): Préface des *Études ou discours historiques*.
- * DUMAS, A. (1990): *Le collier de la reine*. Paris: R. Laffont, col. Bouquins.
- * GABORY, E. (1989): *Les guerres de Vendée*. Paris: R. Laffont, col. Bouquins.
- * GENETTE, G. (1991): *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- * HUGO, V. (s.d.): *Quatrevingt-treize*. Paris: Gallimard, col. Folio.
- * LE GOFF, J. (1973): "Naissance du roman historique au XII^e siècle?", *Nouvelle Revue Française*, pp. 166-171.
- * LEFEBVRE, G. (1971): *La naissance de l'historiographie moderne*. Paris: Flammarion.
- * LEONI, A.; RIPOLL, R. (1975): "Quelques aspects de la Révolution française dans le roman feuilleton", *Le roman historique. RHLF*, mars-juin.
- * MICHELET (1974): *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion.

* RAIMOND, M. (1981): *Le roman depuis la Révolution*. Paris: Armand Colin (nouvelle édition).

* ROSA, G. (1975): "*Quatrevingt-treize* ou la critique du roman historique", *RHLF*, mars-juin.

* SECHER, R. (1986): *Le génocide franco-français. La Vendée vengée*. Paris: P.U.F.

* VEYNE, P. (1971): *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil.

* WHITE, H. (1973): *Metahistory, the historical imagination in XIXth century Europe*. Baltimore: J. Hopkins University Press.

* WHITE, H. (1978): "The historical text as literary artifact". CANARY, R.H.; KOZICKI, H. (eds.): *The writing of history*. Madison: University of Wisconsin Press.

* WHITE, H. (1987): *El contenido de la forma narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós básica.